



La rhétorique de la chanson contestataire noire américaine, entre preaching et double entente

Valérie Bonnet

► To cite this version:

Valérie Bonnet. La rhétorique de la chanson contestataire noire américaine, entre preaching et double entente. Marillaux P. & Gauthier R. Rhétorique des discours politiques, , CALS/CPST, pp.183-193, 2005. hal-01316574

HAL Id: hal-01316574

<https://hal.science/hal-01316574>

Submitted on 17 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA RHÉTORIQUE DE LA CHANSON CONTESTATAIRE NOIRE AMÉRICAINE, ENTRE PREACHING ET DOUBLE ENTENTE

Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire et la culture noires américaines, il semble acquis que ce peuple se soit forgé deux armes pour résister à l'oppression comme au malheur. Ce sont la spiritualité et le langage. D'un côté, l'espoir, la force ; de l'autre l'agitation verbale et le code (Lapassade et Rousselot, 1990 : 53).

La bipolarité soulignée par Lapassade et Rousselot résume avec une particulière acuité les deux aspects fondamentaux de la musique afro-américaine, mais également de son discours politique, celle-là étant l'un des vecteurs de celui-ci (cf. Bonnet 2002). Cette incursion dans le domaine de la politique, au départ bien involontaire — les membres de la communauté noire décelant des messages de révolte dans des textes au contenu sentimental ou d'amusement — en fera progressivement sa force commerciale : les propriétaires du label Stax¹ s'investiront dans le Watts Summer Festival, qui, chaque été, commémore les émeutes raciales de ce quartier de Los Angeles en 1965.

À l'inverse, les dirigeants du mouvement pour les droits civiques perçoivent bien vite l'intérêt de ce médium : en tant que discours proféré (chanté) devant les masses, directement par le concert, ou indirectement par la radio ou le disque, la musique possède le pouvoir de diffusion supérieur à celui du discours politique. Ce fait est d'autant plus vrai que la *soul*, au même titre que le jazz ou le

¹ Un des plus important label de musique noire.

blues, est partie prenante de l'identité noire, que veulent promouvoir les activistes politiques.

Enfin, bien loin d'être une éloquence spontanée et maladroite, l'art oratoire des chanteurs de *soul* relève d'une parfaite maîtrise, et procède de la même technique que celle des premiers leaders du *Civil Rights Movement*, dont il partage la source : élevés dans la religiosité, habitués des prêches, ils établissent la rhétorique si technique de leurs pasteurs en modèle.

I. LA DOUBLE ENTENTE

En effet, dès les premiers pas des déportés africains sur le sol américain, leurs chansons sont dûment contrôlées en vue d'une acculturation planifiée (cf. Bonnet, 2002). La population afro-américaine prend alors l'habitude de déguiser son propos sous diverses formes. Plusieurs siècles plus tard, la conjoncture ne favorise pas davantage un discours de révolte explicite à l'heure de la musique de masse, les propriétaires des stations de radio diffusant la musique noire sont blancs.

Ce contexte favorise l'émergence d'un mouvement spontané d'interprétation politique des textes – *We Gonna Make It* de Little Milton (1965) – qui paraît au plus fort moment du *Civil Rights Movement* – délivrera un message d'espoir dépassant amplement le cadre de la construction du couple, sa thématique originelle, et *Tell It Like It Is* (1966), supplique d'Aaron Neville à sa bien aimée, se transformera en une impérieuse demande des activistes noirs américains aux autorités.

On peut se demander dans quelle mesure ce phénomène n'est pas le fait des D. J., ceux-ci mettant en relation le morceau de C. Brown intitulé *I'm Gonna Push On* (1968) avec les événements socio-politiques¹ par des commentaires du type – « Yeah, you'd better believe it, ...well, it's in reference to me and the people who listen to me...and what we are striving for, the civil rights fight in other words. » (cité par Haralambos, 1974 : 74).

Une telle lecture des textes des chansons – parfois au corps défendant de leurs interprètes – indique non seulement que les noirs américains recherchent ardemment des hérauts à leur colère et de leurs espoirs, mais également, que le fil de la tradition de double entente n'a pas été coupé avec la disparition de l'esclavage.

En effet, au sein des diverses métaphores qui traversent le champ de la musique noire américaine, il est des récurrences perceptibles dans le domaine qui nous occupe².

Tout d'abord, les rapports hommes/femmes, évoqués par les chanteurs de *blues*, sans arrière-pensée aucune – le *blues* n'est pas une musique engagée – sont perçus comme une métaphore du système social, ainsi que l'indique l'interprétation donnée au morceau de Little Milton mentionné plus haut³.

¹ Et notamment le passage suivant – « I'm Gonna push on/A little longer/Satisfy my soul/Until I reach my goal ».

² Le second domaine qui utilise la métaphore comme moyen d'expression de l'interdit, est, bien entendu, le domaine de la sexualité.

³ *We gonna make it* – « We may not have to pay the rent./But we gonna make it, I know we will./We may have to eat beans every day./But we gonna make it, I know we will./And if a

Mais le traditionnel réseau des allégories et images bibliques, exutoire des esclaves noirs, demeure le système métaphorique privilégié pour décrire et condamner la situation sociale

«There's a midget standing tall and a giant beside him about to fall»
(*Stand !*, Sly Stone – 1969)¹,

«There's a cross for you to bear» (*Stand !*, Sly Stone – 1969).

Le train est également un lieu commun emprunté à la musique religieuse

«All of you brothers over in Africa/Tell all the folks in Egypt, and Israel, too/Please don't miss this train at the station/'Cause if you miss it, I feel sorry, sorry for you» (*Love Train*, The O'Jays – 1972)

«This train stands for justice/This train stands for freedom./This train stands for harmony and peace/This train stands for love.» (*Friendship Train*, The Undisputed Truth – 1972)².

Au nombre de ceux-ci, il y a également la montagne à gravir («Lord it's hard times./And it's hard climb./But we cannot stop until we reach that mountain top» (*We're Rolling On* – The Impressions – 1968)³.

On peut percevoir dans cette perpétuation le maintien d'une tradition identitaire, mais, bien plus que cela, la double entente, en tant qu'elle relève des mêmes principes que l'implicite⁴, est un moyen d'échapper à la contestation, de réfuter les inférences faites par l'auditoire (ici, les autorités) si celles-ci sont remises en questions. Le locuteur peut ainsi ne pas assumer ce qu'il a néanmoins fait entendre (cf. Ducrot, 1972: 6). D'autre part, tout comme l'implicite, la double entente contribue également à la force de l'argumentation dans la mesure où elle engage l'allocutaire (ici, le public noir) à compléter les éléments ambigus, activité de déchiffrement par laquelle il devient un partenaire, qui «adhère d'autant plus à la thèse qu'il se l'approprie dans le mouvement où il la reconstruit» (Amossy, 2000: 151).

job is hard to find./And we have to stand the welfare line./I got your love and you got mine./So we gonna make it, I know we will». Au delà des plaintes de l'homme incompris, les morceaux du Detroit Emerald, *Take me as I am* (1967), ou de Salomon Burke *I'm An Ordinary Man/Take Me The Way I Am* (1968), constituent des revendications d'acceptation de la négritude de la communauté afro-américaine.

¹ Référence à David et Goliath.

² L'image du train était courante dans les *gospels*. Cependant, dans le cas présent, le train ne va pas au paradis, mais vers un futur meilleur.

³ Cf. Bonnet 2005.

⁴ «Il y a des thèmes entiers qui sont frappés d'interdit et protégés par une loi du silence (...). Bien plus, il y a, pour chaque locuteur, dans chaque situation particulière, différents types d'informations qu'il n'a pas le droit de donner, non qu'elles soient en elle mêmes l'objet d'une prohibition, mais parce que l'acte de les donner constituerait une attitude considérée comme répréhensible. (...) Dans la mesure où malgré tout, il peut y avoir des raisons urgentes de parler de ces choses, il devient nécessaire d'avoir à sa disposition des modes d'expression implicites, qui permettent de laisser entendre sans encourir la responsabilité de l'avoir dit.» (Ducrot, 1972: 5-6).

2. LE PREACHING

Autre tradition identitaire, les rites religieux, que les offices perpétuent en effet, Gumperz souligne que «la structure de performance de la prédication afro-américaine est plus proche des rites religieux africains transplantés à travers les Caraïbes et le Brésil.» (Gumperz, 1989, 189). De même, l'importance historique des pasteurs au sein de la communauté noire, évoquée plus haut, prend ses racines dans les cérémonies rituelles des pratiques africaines dans les sociétés tribales primitives, ces rites étaient étroitement associés à l'exercice du pouvoir politique. Les années 60 ne démentiront pas la position d'influence des hommes d'église – le lien entre les pasteurs et les leaders de la communauté noire n'est plus à faire, la communauté de structure du prêche religieux et du discours politique démontrée par Gumperz (1989, 201-203) n'étant en aucune façon due au hasard.

2. 1. LA STRUCTURE

Si l'on effectue le même type de comparaison avec les chansons populaires afro-américaines, on constate de fortes similitudes de structures¹

- Le prêche débute par une formule d'envoi, non significative en soi, mais économiquement importante, dans la mesure où elle échauffe le chanteur et son auditoire. Celle-ci prend la forme d'échanges dialogués.

De la même manière, les artistes de *soul* prennent en charge ce rôle de propagateur en introduisant leurs chansons par une invite à l'écoute, des expressions comme «Listen», «Hear what I say». Cette pratique, qui provient du *gospel*² et a pour objet d'impliquer le fidèle, trouve dans le combat militant toute son importance l'insistance sur le message délivré et l'invite à une implication de l'auditoire.

Si la plupart du temps, cette invite est constituée par des paroles introductrices aux chansons proprement dites, il arrive, comme dans le cas de *Keep On Keeping On*, chanson de C. Mayfield (1971), qu'elle apparaisse dans les paroles des chansons («Everybody gather round and listen to my song» (*Keep On Keeping On*, C. Mayfield – 1971)).

Il convient de préciser que, tout comme le prêcheur qui transmet la parole de Dieu, le chanteur, se pose en prophète³

«I'm going to tell it like it is/Got to bring the truth to light,/Tell truth of our equal rights» (*Lying On The Truth*, The Rance Allen Group – 1973),

«I just got to tell you what the world needs now/Is love and understanding get aboard the friendship train.» (*Friendship Train*, The Undisputed Truth – 1972),

¹ Cf. Lapassade et Rousselot (1990, 68-72). Ceux-ci précisent (p. 75) que dans l'argot afro-américain, l'adjectif *churchy* a très longtemps été synonyme de *funky*.

² Beaucoup d'artistes de *soul* (Aretha Franklin, Curtis Mayfield, James Brown, Sam Cooke, Syl Johnson) ont appris à chanter à l'église ou dans des formations *gospel*.

³ Il convient de souligner, qu'à l'instar des prédicateurs, les chanteurs noirs américains utilisent souvent les apostrophes «Brothers and sisters».

«People get ready/I got a good news for you./How we got over./Like we all supposed to do.» (*We're Rolling On*, The Impressions – 1968).

- À cette ouverture, succède l'exhortation, le sermon qui privilégie l'utilisation du discours injonctif.

En effet, les textes de *soul*, qui, dans la seconde partie des années 60, appartiennent pleinement à la batterie des instruments de la lutte pour les droits civiques, s'inscrivent pleinement dans cette lignée de registre discursif. L'impératif y est un mode privilégié, en tant qu'il transcrit un appel direct à une implication dans l'action de la communauté (cf. Bonnet 2002) :

« To be young, gifted and black,/Open your heart to what I mean» (*Young, Gifted and Black*, Nina Simone – 1969),

«Never worry too long about about what goes wrong/today in sorrow we got joy tomorrow» (*Keep On Keeping On*, C. Mayfield – 1971),

«It looks like mankind in on the eve of destruction/Oh yes it is now people let me tell you now/We've got to learn to live with each other/No matter what the race, creed or color» (*Friendship Train*, The Undisputed Truth – 1972)¹,

- Enfin, le prêche s'achève par une reprise du thème, sous forme de morale

«This train stands for justice./This train stands for freedom/This train stands for harmony and peace/This train stands for love/Come on get on the friendship train/People listen to me now/Harmony is the key my sisters and brothers/Oh yes it is I say/Harmony is the key my sisters and brothers/People can't wait cause another day might be too late/Come on get on the friendship train» (*Friendship Train*, The Undisputed Truth – 1972),

«Many think we have blown it/But they will soon admit/That there's still a lot of love among us/And there's still a lot of faith, warmth and trust/When we just keep on keeping on/We're gonna move on up/Keep on keeping on/Keep on keeping on» (*Keep On Keeping On*, C. Mayfield – 1971)².

Il convient de noter que les séquences textuelles d'ouverture et de fermeture, qui constituent les points essentiels du registre argumentatif, ne sont pas systématiquement présentes dans les textes. Ceux-ci peuvent être pris en charge par l'interprète lors des prestations scéniques, ou par le D.J. lors de la diffusion radio.

2. 2. LES CONDITIONS DE RÉALISATION

Une des caractéristiques du prêche, sur laquelle Gumperz (1989 : 190) met particulièrement l'accent, est la participation intensive et expressive de l'assistance, qui prend la forme de cris et d'applaudissements.

Cette technique passera, bien entendu, dans le *gospel*, puis sera empruntée par les chanteurs de *blues*, qui avaient de nombreux échanges avec le public. Les

¹ Le phénomène est particulièrement marqué dans les titres de chansons, qui reprennent, dans la majorité des cas, les passages de refrains.

² La morale, comme dans tout texte argumentatif, peut être présente en début de texte, c'est le cas de *Stand up and be counted* des Flames : «Everybody got a part to play/right now we got our freedom not tomorrow but today» (*Stand up and be counted*, The Flames – 1971).

chanteurs de *soul* poursuivront cette tradition avec des incitations à la participation du public lors des performances *live* :

- Alors que le chanteur s'adresse : «Do you like the words out there», «I wanna hear if i got a witness out there», «Listen», «Hear what I say», «Get the feeling», «Feel good»,
- le public répond : «What you say», «Say it again», «That's it», «Sing your song, man», «Tell it», «That's the truth», «That's alright».

Cette dimension dialogale du *preaching*, est particulièrement exploitée lors des diffusions radiophoniques :

- la voix du D. J. peut correspondre à celle du chanteur, et s'adresser alors au public («You'd better believe it», «Ain't that the truth», «You'd better believe it»), (1)
- ou s'en dissocier, celui-là s'adressant à celui-ci («Go ahead and tell'em», «Yeah man, I know what you're talking about», «Tell it like it is», «I'mon», «Do it righteously», «Testify brother, testify»), (2)
- enfin, il peut adopter une position tierce, celle de commentateur («That's the natural truth», «That's what's happening», «We got soul, our soul», «Lord have mercy», «Good god») (3).

Les D. J. adoptent ici la technique de diffusion de la parole des prêcheurs afro-américains mise en évidence par Gumperz¹ :

En modulant systématiquement la célébration du rite, parfois en alternant le chant et la parole, ou plus fréquemment en alternant les styles, l'officiant parle par sa propre voix, par celle du Seigneur, et par celle de l'assemblée. Le public participe activement et peut par ses réactions, soit en retenant les répons, soit en exprimant plus que les répons habituels, affecter matériellement le cours de l'office (Gumperz, 1989 : 191).

Tout comme le prêcheur, le D. J., en tant que commentateur, parle par sa propre voix (3), par celle du chanteur (1) (que l'on peut assimiler à celle du Seigneur, les commentaires ayant pour conséquence d'ériger les paroles des artistes en Vérité), par celle du public (2), lors des adresses directes à l'interprète.

Mais, tout comme pour l'ouverture, ce type d'invite peut être inscrit dans le texte même :

«Now get aboard the friendship train/Everybody, shake a hand, shake a hand» (*Friendship Train*, The Undisputed Truth – 1972),

«Let us all say amen,/And together we'll clap our hands», (*We're Rolling On*, The Impressions – 1971),

«Brothers hold your hands across the nation/Wanna gather now than ever before» (*Stand Up And Be Counted*, The Flames – 1971),

«Put your hands up», «Say It Loud, I'm Black And I'm Proud», J. Brown – 1968),

¹ La comparaison est d'autant plus congruente que Gumperz analyse un sermon radiodiffusé.

«I want everybody to get off your seat/And get your arms together and your hands together/And give me some of that old soul clappin/yeah, a little louder, a little louder/c'mon» (*I Thank You*, Sam and Dave – 1968).

Le second point sur lequel insiste Gumperz est le contrepont aux paroles des prêtres que constitue l'accompagnement musical et le chant choral.

Cette procédure s'adapte particulièrement bien à la *soul* dans la mesure où les chœurs reprennent les passages les plus importants, et où l'orchestration constitue le pendant de l'orgue d'église. Les conditions de réalisation qui sont celles des concerts permettent tout autant la dramatisation de l'échange entre l'orateur et l'assemblée que l'office religieux, le concert autorisant tous les types de procédures du *preaching* : appel au public, variation du tempo, appel à l'assemblée, transe¹.

En d'autres termes, le concert constitue donc une forme de cérémonie initiatique à la communauté des *soul brothers*, à l'instar des cérémonies traditionnelles où les initiés aux cultes secrets, agissant en tant que prêtres, reproduisaient leur initiation et leur union avec le dieu.

3. LE DISCOURS DU GHETTO

Les commentaires des D. J. ou même les formules introductrices des chanteurs (voire de commentaire des textes lorsque les chansons sont interprétées par d'autres artistes), sont effectués en vernaculaire, pratique également répandue dans le prêche lors de la phase d'ouverture. Ainsi, cette introduction parlée de Syl Johnson :

«You might be a pimp or you might be a hustler (...) Y'know I live a pretty fast life myself.» (cité par Haralambos, 1974 : 108),

ou encore, ce commentaire :

«I ain't never jealous...I don't want no other man lookin' at your pretty legs. He might see your **poo poo**. And he might get a notion. He might **wanna sock soul power**» (cité par Haralambos, 1974 : 108)².

Ainsi que l'a démontré Labov, l'usage du vernaculaire possède une fonction identitaire, sur laquelle insiste Gumperz :

les différences dialectales servent simultanément à la fois de reflets ou d'indices de l'identité sociale, et de symbole d'une culture partagée. Dans l'atmosphère impersonnelle, sans visage, et souvent aliénatrice des villes modernes, de tels symboles sont des supports efficaces de l'information ainsi qu'un puissant moyen de persuasion. C'est peut-être l'efficacité de ces appels à la culture commune qui explique leur survivance et celles des distinctions linguistiques sur lesquelles elles s'appuient (Gumperz, 1989 : 207-208).

¹ Ainsi, J. Brown est un *performer* dont les prestations scéniques sont proches de la transe, et le chanteur M. Gaye peut rire ou pleurer durant ses concerts.

² Outre le vocabulaire familier, l'utilisation polysémique de l'expression *soul power* (le terme *soul* réfère à tout ce qui concerne la communauté noire et possède des connotations variées), à noter la double négation si particulière au parler du ghetto noir.

L'effet pragmatique de l'utilisation de la variante non-standard de l'anglais américain est totalement perçu par les acteurs de la scène musicale afro-américaine

It's definitely a difference in communication because there are certain ways that we say things to each other that we don't say when we're talking to a white person. And it's in soul music too (D. J. Bill Williams, cité par Haralambos, 1974 : 108)¹.

Conscients de la conséquence perlocutoire de cette pratique, ceux-ci l'adoptent largement, ainsi que l'indique ce témoignage du D. J. Encoch Gregory

Then [in the late '50s and early '60s], I spoke more standard american, a lot less of the soul vernacular than I do today... It's a funny thing that's happened to me. I don't know but it's groovy, whatever it is. As the cat says, « I'm black and I'm proud » (cité par Haralambos, 1974 : 148).

Bien au-delà d'un travail de l'éthos, ces variations codiques, ainsi que le souligne Gumperz (1989 : 207), constituent un procédé de signalisation indirect des conventions d'interprétations spécifiques au groupe.

La jurologie, qui fera son incursion dans les textes des chansons au début des années 70, accentue le procédé de référence à une culture partagée

«The big payback!!) Sold me out for **chump** change» (*The Payback*, James Brown – 1973),

«When **junkies** are dreamin'/with candy **asses**» (*Wake Up Niggers !*, Last Poets – 1971),

«Niggers always going through **bullshit** change/but when it comes for real change/niggers are scared of revolution» (*Niggers Are Scared Of Revolution*, Last Poets – 1971).

De la jurologie à la double entente, il n'y a qu'un pas, celle-là faisant une large utilisation celle-ci issue de la tradition des *dozens* décrite par Labov dans *Le parler ordinaire*, la jurologie appartient pleinement à la culture afro-américaine. Outre la valeur de transgression et de connivence liée à l'usage d'une variante non-standard de la langue, le *jive*, – utilisation d'une variante afro-américaine de l'anglais, et qui possède une forte composante codique – n'est pas à une certaine volonté de cryptisme : ainsi, les manifestants noirs des années 60-70 avaient pour habitude d'apostropher les policiers en se servant des *dozens*, que ceux-ci étaient bien incapables de comprendre.

¹ Au titre de l'utilisation du *Black English Vernacular* dans les textes de chansons, citons quelques extraits

«Or **y'all** thought», (*Wake up niggers* – Last Poets – 1971),

«The world has changed **so very much**/From what it used to be so/there is so much hatred war **an'** poverty» (*Wake up everybody*, Harold Melvin & the Blue Notes – 1975),

«When you teach the children teach **em** the very best you can./I don't understand it People/**wanna see, ya**/Those that got the answers Red tape in the way» (*The payback*, James Brown – 1973),

«My **ma** scrubbed floors to keep me clad» (*Ghetto man*, Tony Clarke – 1969).

4. LA MÉMOIRE DISCURSIVE

La reprise des morceaux d'un autre artiste était, et demeure une pratique courante dans l'industrie du disque – c'est le cas du *RESPECT* d'Otis Redding repris par Aretha Franklin. C'est un moyen de produire des titres «nouveaux» à moindres frais, tout en étant assuré par avance de leur succès, voire d'amortir l'investissement effectué pour un morceau n'ayant pas atteint la rentabilité escomptée. Ce procédé dont la motivation est essentiellement économique sera détourné par la communauté chantante afro-américaine, qui se réappropriera cette logique d'exploitation commerciale – dans certaines maisons de disques, les artistes étaient taillables et corvéables à merci – pour en faire une arme de sa construction identitaire – les tubes deviendront des hymnes, et, au fil des années émerge un phénomène d'intertextualité.

4. 1. CITATION ET DIALOGISME

Les passages les plus marquants des chansons, qui servent de slogans à la cause noire, sont repris par d'autres chanteurs. Ainsi, les paroles des chansons de James Brown, icône des *soul brothers*, seront souvent convoquées par les artistes afro-américains

«Now I'm going to **say it loud**, I'm just as **proud** as the brothers too»
(*Mighty Mighty Spades and Whitey*, The Impressions – 1969),

«I go into my act good and loud, say brother, **I'm black and I'm proud**»
(*Rappin' Black In A White World*, Watts Prophets – 1971),

«I'm the wish that makes **Nina Simone wish she knew how it felt to be free**»
(*Black Wish*, Last Poets – 1970)¹.

Ces citations ne sont pas le fait des seuls artistes et paroliers, et, bien entendu, les D.N. retransmettent les formules les plus percutantes. Mais le fait le plus notable de ce phénomène est que les leaders politiques relayent également cette phraséologie – au Watts Summer Festival de 1972, Jesse Jackson interpelle la foule en lançant un «I'm somebody» auquel celle-ci répond par un identique «I'm Somebody»², puis le révérend poursuit ce qui constitue alors la litanie de la communauté noire par un «What time is it?» auquel l'audience réplique par un «Nation time». À l'inverse, les artistes les plus engagés réfèrent ou citent les *Black Panthers* et les leaders afro-américains

*Are You Really Ready For **Black Power*** (Gary Bird, 1970),

When The Revolution Comes (The Last Poets, 1970),

«Brothers hold your hands across the nation, Wanna gather now than ever before, **Freedom** right **now** or else damnation»
(*Stand Up And Be Counted*, The Flames – 1971),

«Ever since they passed the civil rights, Those fires have been lighting up the nights, And they say they ain't gonna stop, 'til we all have equal rights»
(*Dem Niggers Ain't playing*, The Watts Prophets – 1971).

¹ Référence au titre de Nina Simone *I Wish I Knew How It Would Feel To Be Free* (1967).

² Il s'agit en fait de deux titres de Johnny Taylor : *Mr. Nobody is somebody* (1969) puis *I'm somebody* (1970).

Comme le souligne M. Tournier, sans en arriver au slogan lui-même, la plupart du temps un message politique s'insère dans un tissu de redondances organisées. (...) nous appelons « sloganisation » l'ensemble des moments où le discours revient sur lui-même et pratique le déjà dit, se durcissant ainsi en martèlement verbaux qui constitue comme l'expression primaire du message à délivrer (Tournier, 1985, cité in Charaudeau & Maingueneau 1989, article « Sloganisation »).

Et, de fait, cette tradition sera remise en lumière avec une particulière insistance par les rappeurs, qui, après le vide politique des années 70, tenteront de ranimer le flambeau de la lutte pour la cause noire :

« Must set my sister free, **R. E. S. P. E. C. T.** for my sister » (*It Takes A Nation*, Public Enemy – 1988),

Power To The People (Public Enemy, 1990),

« We've got to **fight the power** that be » (*Fight The Power*, Public Enemy – 1990),

« Cause **I'm black and I'm proud** » (*Fight The Power*, Public Enemy – 1990),

« I don't care, that is you fool, I'm **loud** and **I'm proud** » (*Straight Up Niga*, Ice T – 1991).

« Yo they say the black don't know how to act/'cause we're waiting for the big **payback** » (*Who Stole The Soul ?*, Public Enemy – 1990).

Les citations précédentes nous conduisent à souligner le phénomène de dialogisme, au sens bakhtinien du terme, comme le montre l'évolution de *A Change Is Gonna Come* (1964) – titre de Sam Cooke – qui sera repris sous la forme de *Time Has Brought About A Change* par Willie Hightower en 1970, puis, par The Alexander Review (*A Change Had Better Come* – 1974), ou encore le *We're Gonna Make It* de Little Milton (1965) qui connut des interprétations politiques inattendues auquel fera écho le *We Did It* de Syl Johnson. Ce dialogisme peut également être interne à un corpus personnel, comme l'indiquent ces deux titres de Johnny Taylor : *Mr. Nobody Is Somebody* (1969) puis *I'm Somebody* (1970)¹.

4. 2. LES SLOGANS

Cette interdiscursité est clairement liée à la notion de sloganisation évoquée plus haut : ce sont les formules les plus marquantes qui sont les plus reprises.

La forme du slogan, qui utilise la fonction poétique de Jakobson, vise tout d'abord sa facilité mémorielle, mais aussi concourt à son pouvoir de séduction, qui réside dans son caractère ludique. « **Black is beautiful** », « **Leave me or love me** », « **Say it loud, I'm black and I'm proud** », « **The ballot or the bullet** ». Ce ludisme est également à imputer à la reconstruction que doit effectuer l'auditoire lorsqu'il décrypte le slogan.

En effet, son pouvoir d'incitation excède toujours le sens explicite : si le slogan agit sur le public, c'est parce qu'il l'amène à activer des significations

¹ Dans lequel il dit « I'm somebody, You are somebody ».

implicites qui s'appuient sur un savoir commun et des croyances partagées (...) [II] puise sa force de persuasion et de séduction dans ce qu'il exprime entre les lignes plus que dans ce qu'il pose explicitement» (Amossy, 2000-2022).

La tradition de gruge (le *signifying*) et de double entente de la communauté noire ne peut que faire sienne ce principe. Ainsi, le *Push On Jesse Jackson* (1972) des Pace-Setters fait tout autant référence au verbe *to push* signifiant «pousser, persévérer, foncer» qu'au mouvement fondé par le révérend en 1971 — *The People United to Save Humanity* — et le titre de Nina Simone *Love Me Or Leave Me* est un pied de nez à un slogan anti-noirs qui fleurit dans les années 1960, «Love America or leave it», ou encore le très explicite *Amerikkka* des Watts Prophets, qui connaîtra un certain succès auprès des artistes de rap¹.

En citant les textes les plus connus du mouvement pour les droits civiques, le chanteur se place automatiquement dans une formation discursive, et indique par l'effet de signalisation produit qu'il est une connotation politique à donner à ses textes. Cependant, cette interdiscursivité n'est perceptible que pour qui connaît le corpus des textes liés à ce mouvement, à ses *habitus* de dialogisme et de double entente. Il s'agit, une fois de plus, d'un phénomène d'affirmation identitaire, comme de création du groupe par un phénomène de connivence et d'implication.

Ainsi, si le slogan se caractérise par le fait qu'il est une formule le plus souvent anonyme, ou plutôt une formule dont le groupe prend en charge la paternité, la pratique dialogale de la musique afro-américaine contribue à un partage de celle-ci, formant un lien diachronique entre les membres de la communauté.

CONCLUSION

La contribution de la chanson engagée afro-américaine à la lutte pour les droits civiques sera avant tout celle de la constitution d'une communauté agissante. Pour cela, les acteurs de ce mouvement (D. J. et chanteurs) exploiteront pleinement les représentations qui permettent l'exhibition de l'être social à travers les rituels, prêche et cérémonies collectives.

Les textes de *soul* permettront la configuration des représentations sociales en discours sociaux par une objectivation explicite au moyen de signes emblématiques (comme les slogans, le *black english vernacular*), soit par implicite, par allusion (double entente, interdiscursivité), qui constitue une des trames de la culture noire.

C'est en ceci que la *soul* a fait du point qui a valu le rejet du *blues* par la population noire un des éléments les plus réussis de sa stratégie discursive. En effet, l'un des causes du rejet du *blues* par la population afro-américaine (et particulièrement la *middle class*) était que cette musique était perçue comme une musique ethnique. Ethnique, la *soul* l'est tout autant. Mais elle emprunte des éléments identitaires collectifs et fortement ancrés dans le lointain passé africain.

¹ Il convient de souligner la forte composante ludique de la phraséologie afro-américaine entre autres organisations noires, outre le P.U.S.H de Jesse Jackson, à noter le Student Non-Violent Coordinating Committee, ou S.N.I.C.K («encoche, petite entaille») créé par S. Carmichael, puis de Rap Brown, et le Congress of Racial Equality, ou C.O.R.E («foyer») de Floyd McKissick.

Pour cela, sont exploitées les relations interlocutives (réelles, comme les concerts, ou virtuelles, comme les disques, ou les passages radio) et interdiscursives internes (le *black power*, les chansons engagées) ou externes (références au discours raciste «*I've me or leave me*», «*This is my country*») afin de créer un lien diatopique et diachronique.

La forme même des prêches, auquel répond point pour point les performances des chanteurs de *soul*, répond de ce principe.

Dès lors, la démonstration n'est plus à faire du *preaching* à la harangue politique, de la harangue politique à la chanson, ouvertement ou non, contestataire, on constate une étroite liaison entre ces 3 pôles (religion, politique et culture) constitutifs de la communauté noire. Il convient de souligner l'importance symbolique de ce lien diatopique et diachronique par cette tradition du *preaching* actif, les afro-américains entretiennent les liens avec leurs racines et affirment ainsi leur identité culturelle. Par les liens entre ces trois pratiques de parole, ils contribuent à souder une communauté. C'est de cette manière, que le *sample* du rap renvoie au dialogisme du *gospel* si paroles et conditions de réalisation font écho les unes aux autres dans le *gospel*, il en est de même dans le rap, qui cite ses prédécesseurs tant musicalement – par les *samples* – que par les paroles.

Valérie Bonnet, ICAR, UMR 5191 CNRS-Montpellier3,
valerie.bonnet@free.fr

RÉFÉRENCES

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy R., *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000.
- Berland-Delépine S., *La grammaire anglaise de l'étudiant*, Paris, Ophrys, 1984.
- Bonnet V., "Révendication et politique en paroles" chansons de la communauté noire américaine", *Mots*, LXX, 65, 2002.
- Bonnet V., "L'opposition verticalité/horizontalité dans les chansons protestataires anglophones (communautés noires américaines)", Lyon, PUL, à paraître.
- Charles P. & Comolli J.-L., *Free jazz Black power*, Paris, Folio, 2000.
- Ducrot O., 1972, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.
- Charaudeau P. & Maingueneau D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- Gumperz J., "Le style ethnique en rhétorique politique", *Sociolinguistique interactionnelle*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- Guralnick P., *Sweet Soul Music – Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, London, Virgin, 1986.
- Haralambos M., *Soul Music, The Birth Of A Sound In Black America*, New-York, Da Capo Press, 1974.
- Labov W., *Le parler ordinaire*, Paris, Minuit, 1978.
- Lapassade G. & Rousselot P., *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1990.
- Perelman C. & Olbrechts-Tyteca L., *traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988.
- Reboul O., *Langage et idéologie*, Paris, PUF, 1980.
- Reboul O., *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991.

Rey A., Robert P. & Collins W. (éds.), *Dictionnaire anglais-français/français-anglais*, Paris, Le Robert et Glasgow, Toronto, Collins, 1978.

DISCOGRAPHIE

Je tiens à remercier M. Bruno Biderman du magasin Dangerhouse et M. Philippe Tourrenc de la discothèque municipale de Bron pour leurs conseils et leur aide en matière discographique.

Aretha Franklin, *Respect*, Atlantic 2403.

Curtis Mayfield, *Move On Up, the best of*, Warner Chappell Music, SELCD 568.

Gil Scott-Heron, *Real Eyes*, Arista AL9540.

Ice-T, *Original Gangster*, Sire/Warner Bros, 7599-26492-1.

Impressions (The), *Keep On Pushing*, ABC 10487.

Impressions (The), *People Get Ready*, ABC 10622.

Impressions (The), *We're A Winner*, ABC 11022.

Impressions (The), *We're Rolling On*, ABC 11071.

James Brown, *James Brown*, Polydor, 2664 123.

Last Poets (The), *The Last Poets*, Celluloid, Cell 6101.

Martha Reeves and the Vandellas, *Dancing In The Street*, Gordy 7033.

Public Enemy, *Fear Of A Black Planet*, Def Jam, 466281.

Public Enemy, *Apocalypse 91 ... The Enemy Strikes Back*, Def Jam/Columbia, 468751 1.

Really Heavy Soul – Dirty Guitar-Driven Fat Assed Funk, Ocho, OCHOCD006.

Run DMC, *Run DMC*, Profile, PRO 1202 A.

Say it loud – Brotherhood, Pride & Groove On Blue Note, Blue Note, 7243 541295 2 0.

Sly & the Family Stone, *Anthology*, Epic, EG37071.

Stand Up and Be Counted – Soul, Funk And Jazz From A Revolutionary Era, Harmless, HURTC020.

Stand Up and Be Counted – Soul, Funk And Jazz From A Revolutionary Era (Volume 2), Harmless, HURTC028.

Tony Clarke, *Ghetto Man*, Chicory, 409.

Undisputed Truth (The), *Face To Face With The Truth*, Tamla Motown 2C064-93.236

Watts Prophets (The), *Rappin'Black In A White World*, ALA.